

# **SENI PERTUNJUKAN SEBAGAI PERTUNJUKAN KEBUDAYAAN<sup>3</sup>**

## **Transmisi Pemikiran Nilai-Nilai Tradisi**

**Prof. Dr. Hj. Yudiaryani, M.A.**

### **Budaya Melayu dan Nilai-Nilai Tradisinya**

Berbicara tentang menggali asas pemikiran seni peradaban Melayu, maka diperlukan pengenalan tentang beberapa prospek pemikiran dan kebudayaan Melayu dari zaman pra-Islam hingga ke zaman modern, yaitu, di antaranya, latar belakang sejarah bangsa Melayu, kepercayaan masyarakat Melayu dari tingkat animisme, pengaruh Hindu, hingga penyebaran Islam dalam kebudayaan Melayu. Namun demikian, makalah ini cukuplah memperbincangkan tentang bagaimana wujud budaya Melayu beserta nilai-nilainya. Kemudian bagaimana “cara” agar nilai-nilai tersebut mampu diperagakan dalam seni pertunjukan. Tentu saja peragaan budaya semacam itu membutuhkan suatu tahapan “transmisi” nilai-nilai dari suatu budaya sumber menuju suatu budaya target.

Kepercayaan animisme merupakan suatu tahap perkembangan pemikiran Melayu pada zaman pra-Islam. Saat itu merupakan suatu corak pemikiran animisme dalam masyarakat Melayu yang perlu diingatkan sebagai suatu kenyataan sejarah tentang warisan kepercayaan Melayu. Peradaban tentang tradisi seperti sistem kemasyarakatan, adat istiadat, dan seni pertunjukan tradisi dipahami untuk melihat perubahan budaya yang dialami masyarakat Melayu. Berbagai pendapat tentang etimologi kata “melayu” telah diberikan oleh para ahli, seperti kata “melayu” berasal dari kata “melaju” dasar katanya *laju* bermakna cepat, deras dan tangkas, dengan pengertian bahwa orang melayu bersifat tangkas dan cerdas, segala tindak tanduk mereka cepat dan yangkas. Pakar Melayu, Harun Aminurrashid menyatakan Melayu berasal dari istilah bahasa Sanskrit, yaitu “malaya”, atau dari perkataan Tamil yaitu “malai” yang berarti bukit atau tanah tinggi. Van Ronkel peneliti tulisan Arab Melayu berpendapat bahwa bangsa Melayu ialah orang yang bertutur bahasa Melayu dan mendiami semenanjung tanah Melayu, kepulauan Riau Lingga serta beberapa daerah Sumatera khususnya di Palembang dan Jambi. Nenek moyang Melayu berasal dari bangsa Austronesia Proto, Melayu Proto, Mongoloid, Indonesia (Malayan) suku bangsa ini berasal dari daerah Yunan di Cina Selatan mereka mengembara ke selatan melalui lembah sungai Mekong (kira-kira 2500-1500 sebelum masehi). Kemudian mereka mendiami semenanjung tanah melayu, kepulauan Indonesia, Madagaskar dan pulau-pulau Timur. Secara geografis, orang Melayu

meliputi penduduk yang mendiami semenanjung tanah Melayu dan gugusan pulau-pulau Melayu atau Nusantara.

Budaya Melayu umumnya dikenal sebagai budaya yang terbuka. Salah satu khasanah budaya Melayu yang paling sarat dengan nilai-nilai utama sebagai jati diri keMelayuan adalah adat istiadatnya atau dikatakan “adat resam”. Adat resam Melayu menjadi kaya dengan variasi, sarat dengan simbol dan falsafah. Kekayaan khasanah nilai itu dapat disimak antara lain dari keberagaman alat dan kelengkapan upacara adat, dari bentuk dan ragam hias rumah, dari alat dan kelengkapan rumah tangga, dari upacara-upacara adat dan tradisi, dari ungkapan-ungkapan adat—pepatah petiti, ibarat, perumpamaan, pantun, gurindam, seloka, syair— yang mereka warisi turun temurun.

Sifat keterbukaan dalam budaya Melayu juga dikawal oleh sifat-sifat saling hormat-menghormati serta menjaga kebersamaan. Dalam ungkapan budaya Melayu dikatakan, *hidup serumah beramah-tamah, hidup sedusun tuntun-menuntun, hidup sekampung tolong-menolong, hidup senegeri beri-memberi, hidup sebangsa rasa-merasa*. Jika ungkapan ini diimplementasikan dalam kehidupan sehari-hari, maka persengketaan, prasangka buruk, dan permusuhan di antara sesama akan hilang. Sebaliknya, jika ungkapan ini diabaikan, maka yang terjadi adalah *hidup serumah sumpah-menyumpah, hidup sekampung gulung-menggulung, hidup senegeri iri-mengiri*.

Budaya Melayu memang terbuka, tetapi tidak semua unsur luar dapat diterima. Pepatah Melayu mengatakan, *kalau kecil kami sambut dengan telapak tangan, kalau besar kami tadahkan dengan nyiru*. Nyiru ini berfungsi untuk mengayak dan menapis (filterisasi) unsur-unsur dari luar tersebut. Jadi, konsep budaya Melayu ketika menghadapi era global adalah unsur memfilter terlebih dahulu segala hal yang masuk ke dalam alam budaya Melayu. Hal ini sesuai dengan ungkapan Melayu, *yang sesuai kita pakai, yang tertelan kita makan, yang senonoh kita jadikan contoh, yang sepadan kita jadikan teladan*.

Saat ini, peranan adat nampaknya tidak lagi sekental dahulu, sehingga fungsi penapisnya juga turut luntur dan melemah. Akibatnya, di dalam masyarakat Melayu, banyak sudah unsur-unsur negatif budaya luar yang masuk dan merebak ke dalam masyarakat Melayu, terutama melanda generasi mudanya. Oleh karena menurunnya wibawa adat, menyebabkan terjadi semacam krisis akhlak, sehingga banyak sudah anggota masyarakat adat Melayu yang tidak lagi berperilaku sebagai orang beradat, tetapi berubah menjadi orang yang emosional dan kehilangan sopan santun. Ungkapan *di mana bumi dipijak, di sana langit dijunjung* kini pun berubah menjadi *di mana bumi dipijak, di situ bumi di kaveling*.

Seperti halnya nilai-nilai di daerah di seluruh Nusantara, nilai-nilai budaya Melayu sudah banyak dilupakan sehingga berakibat pada munculnya krisis moral, kepemimpinan, dan kepercayaan. Salah satu upaya yang dapat dilakukan adalah meningkatkan penanaman nilai-nilai asas budaya Melayu ke dalam diri setiap insan Melayu secara luas. Nilai-nilai yang mengandung tunjuk ajar dan petuah diharapkan dapat menjadi simpul pemersatu bangsa dan mewujudkan kehidupan yang aman, damai, dan sejahtera.

### **Budaya Melayu dalam Seni Pertunjukan**

Melayu sebagai pokok pembahasan sering berpijak dari masa lalu yang berbicara tentang orang dalam dan orang luar, orang kita dan orang lain, dan sebagainya. Pengkotakan yang berasal dari masa lalu ini kelihatannya sudah memudar, sehingga kini kita berbicara tentang Melayu Indonesia, Melayu Malaysia, Melayu Brunei Darussalam, dan seterusnya. Dalam konteks Indonesia, kita berbicara tentang Melayu Riau, Melayu Jambi, Melayu Pontianak, Melayu Minang (Suku Minangkabau?), Melayu Banjar, dan seterusnya. Kini perlu digali akar yang masih tertinggal di lingkungan masyarakat asalnya serta meneliti unsur yang mengalir dan mengendap di berbagai daerah lain.

Bentuk peragaan estetis dalam kebudayaan Melayu terungkap melalui berbagai cabang kesenian, baik yang hanya sebagai hiburan maupun yang bermakna ritual. Bentuk tersebut merupakan penunjang dari seni suara, baik suara manusia maupun suara alat musik. Terkadang bentuk tersebut sebagai bagian dari lakon sandiwara, teater, komedi, wayang, dan sebagainya. Tari Melayu kita temukan sebagai bagian dari bentuk teater Bangsawan, Makyong, Mendu, dan sebagainya dengan bobot gerak yang tidak sama, namun sejenis. Tari Serampang XII dipopulerkan sebagai bentuk tari pergaulan yang dilakukan berpasang-pasangan, bertolak dari irama atau rentak. Demikian pula dikenal penamaan tari atau bagian tarian yang disebut sebagai rentak Senandung, rentak Mak Inang, rentak Lagu Dua, dan rentak Pulau Sari yang dibedakan atas penjenisan iramanya.

Pengkajian seni pertunjukan Melayu sebetulnya mempunyai ruang lingkup yang luas. karena tidak terbatas pada satu etnik saja. Misalnya, perkembangan teater Bangsawan oleh beberapa kalangan dianggap sebagai peralihan dari teater tradisional ke teater modern di Melayu. Di lain pihak ada faktor penting yang tidak bisa diabaikan yakni bahwa teater Bangsawan menggunakan bahasa Melayu yang pada awal pertumbuhannya memberi sumbangan pada pertumbuhan bahasa Indonesia. Kita berusaha menarik informasi sebanyak mungkin dari karya sastra dan budaya Melayu pada umumnya ataupun dari karya klasik sastra Melayu pada khususnya seperti Sejarah Melayu dan Sulalatussalatin. Dalam dua

tulisan klasik tersebut ditemukan beberapa istilah seni pertunjukan, tari khususnya, seperti *berlayam*, yaitu menari dengan meliuk-liukkan pedang, perisai, dan lain-lain, dan *mengigal*, yaitu menari dengan gaya menarik, sedangkan versi lain dari tulisan ini mengartikan *mengigal* dengan menari mengikuti gaya Sunda. Sejarah tari Melayu meliputi periode sebelum Malaka dikuasai Portugis, yaitu sebelum abad ke-16, setelah itu pusat Kerajaan Melayu pindah ke selatan Johor dan Kepulauan Riau.

Teater Makyong adalah teater tradisional Melayu yang terdapat di daerah Riau, Sumatera Timur, dan juga di Malaysia. Melihat pada peninggalannya, Makyong di masa lalu selalu disponsori oleh pihak istana Melayu. Jika diperhatikan unsur-unsur yang terdapat di dalamnya, Makyong ini tampaknya berangkat dari seni tari rakyat seperti *Joget*, *Tandak*, dan *Ronggeng Melayu*. Beberapa pendapat mengatakan bahwa Makyong berfungsi sebagai pelipur lara belaka, tetapi menilik pada upacara Buka Tanah yang sekarang masih dilaksanakan di Pulau Bintan, pasti ada makna lebih dalam, yang mungkin juga spiritual, daripada sekadar sebagai pelipur lara saja.

Menurut Mubin Sheppard, pengamat pertunjukan Makyong, nama Makyong terkait dengan bentuk kesenian pemujaan *Ma'Hyang* atau *The Mother Spirit* yang sebetulnya merupakan bentuk pemujaan masyarakat yang berkebudayaan padi atau beras. Ini dapat dikaitkan dengan Dewi Sri yang sudah kita kenal sebagai dewi padi. Di samping itu, kata *Hyang* mengingatkan kita pada Sang Hyang yang kita jumpai pada budaya Hindu di Bali dan orang Dayak di Kalimantan Tengah. Pemujaan terhadap Ibu Agung/*The Mother Spirit* dilanjutkan, demikian juga dengan kata *Hyang* tersebut. Dengan demikian bisa dimengerti bahwa pada Teater Makyong memiliki nilai spiritual, tetapi tidak pernah disadari dan dikembangkan untuk kegunaan masa kini.

Menempatkan seni pertunjukan sebagai titik awal membaca perkembangan seni budaya di Indonesia masa kini memunculkan kenyataan seni pertunjukan hadir karena situasi kemasyarakatan. Masyarakat penonton hadir dalam rangka mengalami kembali situasi sosial yang mereka hadapi; atau mungkin mereka hadir karena terdorong oleh antusiasme pertunjukan yang mereka tonton. Apabila seni pertunjukan bermakna bagi perkembangan seni budaya daerah tanpa mengubah kebenaran subjek studinya secara sosiologis, maka seni pertunjukan memiliki kesamaan dengan masyarakat di mana bentuk merupakan bagian integral dari strukturnya, sebagai sebuah bentuk interaksi sosial.<sup>1</sup> Unsur-unsur seremonial yang digunakan oleh masyarakat menampilkan aktivitas tersebut baik secara individual maupun kolektif menjadi cara yang tepat untuk menunjukkan hubungan antara masyarakat dan seni pertunjukan.

Di sinilah kemudian tampak bagaimana pergeseran paradigma seni pertunjukan dari yang semula tradisi menjadi modern dikarenakan kehendaknya untuk mempersatukan seluruh seni pertunjukan daerah menjadi seni pertunjukan Indonesia tanpa menghilangkan unsur-unsur kedaerahannya. Hal tersebut juga menjadi tantangan tersendiri bagi penggiat seni pertunjukan bagaimana menggabungkan seni tradisi dengan ide-ide kreatif mereka yang telah bersinggungan dengan ide kreatif dari daerah lain dan bahkan dengan ide dari mancanegara.

Seni yang kontekstual dengan zamannya membutuhkan sikap aktif masyarakat karena menjadi penentu bagi pembentukan suatu kebudayaan. Menurut Yasraf Amir Piliang, kondisi tersebut bukanlah suatu perbincangan mengenai suatu kepastian, akan tetapi suatu perencanaan jaringan hubungan yang kompleks antara masa lalu, masa kini, dan masa depan yang berlangsung secara holistik.<sup>2</sup> Kebudayaan semacam ini tentu saja merupakan suatu wujud budaya yang dinamis dengan segala pemahaman hasil yang bisa optimis sekaligus pesimis. Rumusan Piliang menyebutkan bahwa kehadiran sebuah masyarakat tercermin dari bagaimana komunikasi berlangsung di antara sesama anggotanya. Lebih tepatnya sebagai kontak di antara orang-orang yang melihat dirinya sendiri berbeda dari orang lain dalam hal budaya mereka.

### **Memperagakan Kebudayaan dalam Seni Pertunjukan**

Studi pertunjukan merupakan proses keterlibatan dialogis antara diri seniman dengan orang lain sebagai cara berkomunikasi estetik melalui sarana pertunjukan. Di dalam pertunjukan terdapat pemeragaan ulang ingatan-ingatan yang digali secara etnografis dan kemudian ditampilkan di atas panggung. Etnografi merupakan tugas mendeskripsikan sebuah kebudayaan tertentu. Pendekatan etnografi mempersempit jarak antara perasaan diri (*self*) yang dipersepsi seniman/mahasiswa dengan yang diaktualisasikannya di panggung bersama dengan yang lain (*the other*). Metode yang dilakukan adalah menyatukan dan mempraktikkan format dua disiplin yang berbeda, yaitu studi pertunjukan dan etnografi.<sup>3</sup>

Richard Schechner mengatakan bahwa pokok bahasan studi pertunjukan adalah makna pertunjukan sekaligus penampilannya yang terdiri dari beragam elemen yang bersinggungan dan tumpang tindih, yang memisahkan dan sekaligus menyambung elemen-elemen tersebut.<sup>4</sup> Dengan kata lain, pertunjukan berpusat pada wujud aktivitas manusia beserta norma-norma dan maknanya yang terus mengalami perubahan. Pada saat etnografi menggambarkan praktik pertunjukan maka etnografi pertunjukan merupakan sebuah bentuk pertukaran kultural dan komunikasi tampilan lintas kultural. Bahkan etnografis pertunjukan



adalah dan bisa menjadi suatu metode strategis untuk merangsang pertumbuhan kebudayaan baru .

Kolaborasi antara pertunjukan dan etnografi berhasil memperkuat praktik pertunjukan dengan ilmu pengetahuan sehingga mampu menggambarkan kehidupan dan kondisi-kondisinya. Keterkaitan keduanya mampu mendorong penonton menuju kesadaran sosial kritis beserta potensi tanggapan mereka. Aksi sosial mereka menjadi cara bagaimana sebenarnya mereka memandang diri mereka berhadapan dengan *other*, dan bagaimana mereka memahami aksi yang lain, seperti kebudayaan, kelas sosial, gender, dan sebagainya. Semisal, tugas mata kuliah praktik kelas –pemeranan, penyutradaraan, penataan artistik– sering mencakup pengalaman praktik-praktik budaya *other*, praktik semacam ini bertujuan memberi kesempatan kepada mahasiswa seni termasuk pula penonton supaya mulai mengenal kebudayaan secara berbeda.

Augusto Boal, sebagai etnograf pertunjukan, menggunakan teater untuk mengilhami politik budaya dan menanamkan pemahaman dengan potensi memicu perubahan dan menimbulkan dampak positif terhadap kondisi nyata diri kita dan *other*.<sup>5</sup> Posisi menjadi agen menuntut para peraga dan penontonnya berinteraksi dalam pertunjukan sekaligus terlibat dengan aksi penciptaan, yang imajinatif namun praktis. Dalam pengertian ini, kekuatan etnografi pertunjukan tidak sekedar membangkitkan pemahaman dan kepekaan moral tetapi juga mampu mendorong kita dan orang lain menuju aksi.

Satu versi studi pertunjukan memandang pergeseran dan pengembangan dari kajian teks kesastraan melalui interpretasi lisan ke konstruksi teks yang lebih besar sebagai ruang lingkup praktik kultural dan ekspresi manusia yang teraktualisasikan. Perkembangan ini lantas bergerak dari fokus eksklusif pada *teks ke konteks* – semisal analisis tentang ritus keagamaan, upacara pernikahan, acara olahraga, dan praktik-praktik kultural seperti pasar, kelas perkuliahan, bahkan seminar. Pendekatan ini memberi beragam paradigma epistemologis yang peran peraganya diperluas hingga mencakup semua makhluk sosial sebagai pemeran. Fokus kajian bergeser dari teks resmi ke praktik budaya dalam kehidupan keseharian, terutama yang terjadi pada kelompok-kelompok yang terpinggirkan secara historis. Semisal, mata kuliah Penyutradaraan Lingkungan dapat digunakan untuk mempertajam observasi mahasiswa tentang perjuangan hidup pedagang kaki lima di wilayah perkotaan. Observasi tersebut kemudian dapat diperagakan ulang di panggung pertunjukan.

Pendekatan tersebut menjadi pijakan bagi studi pertunjukan yang mengutamakan tiga perhatian, yaitu, pertama, perhatian terhadap hakekat kreatif ekspresi manusia lintas batas-batas teks, konteks, dan praktik penampilan. Kedua, perhatian pada tampilan sebagai tempat

memperlihatkan upaya perbaikan pengucapan dengan kata yang diucapkan. Perhatian ketiga, minat pada etnografi sebagai metode kritis untuk mengamati dan mempelajari watak performatif peraga budaya.<sup>6</sup> Pendekatan tersebut mengisyaratkan apa yang oleh sebagian pakar di sebut dengan peralihan kebudayaan dalam seni pertunjukan, atau yang disebut Victor Turner dengan peralihan performatif dan reflektif dalam antropologi yang kemudian menghadirkan gerakan “menghidupkan kembali kebudayaan”. Dalam kasus seperti tersebut, muncul perhatian yang kuat terhadap cara-cara membuat kebudayaan berwujud praktik pertunjukan yang diharapkan kemudian menjadi norma-norma sosial. Upaya menghadirkan seni pertunjukan berbasis pada budaya kedaerahan menyebabkan seni pertunjukan akan menjadi wujud persaingan dan perebutan kekuasaan antarperaga budaya. Bahkan peraga budaya yang berada jauh di luar keberadaan budaya daerah akan menyumbang benih-benih perwujudannya. Multikulturalisme menjadi konsep garapan yang berhasil melekat pada wujud seni pertunjukan Indonesia.

Teater Indonesia dengan perkembangan sejarah dan watak alaminya merupakan sebuah perjalanan multikulturalisme. *Pertama*, ia menyerap elemen-elemen peraga budaya baik dari teater barat, timur, maupun beragam elemen peraga teater daerah di Indonesia. Elemen-elemen ini bergabung dalam suatu cara tertentu yang memungkinkan percampuran baru sebagai ekspresi dari sebuah kepekaan yang Indonesia. “Indonesia” dalam arti bahwa ia bukan lagi asing ataupun daerah. Ia adalah sebuah bentuk dan gaya baru yang unik dalam maknanya sendiri terhadap kepekaan yang disebut kepekaan Indonesia. *Kedua*, teater Indonesia ketika berkomunikasi dengan “orang Indonesia” harus menyelesaikan masalah-masalah yang datang dari fakta bahwa orang Indonesia kebanyakan *bikultural* yaitu baik sebagai budaya “Indonesia” dan daerah. Berkomunikasi dengan penonton yang bercampur dan *bikultural*, para seniman harus mengambil keuntungan dari elemen-elemen kedua budaya ini, Indonesia, dan daerah, yang sudah menjadi bagian yang diserap dalam teater Indonesia. *Ketiga*, keberadaan teater Indonesia dimaksudkan menjadi ekspresi dari aspirasi-aspirasi dan kepekaan orang-orang Indonesia. Dengan demikian, bentuk teater yang Indonesia ini bukanlah sekedar kolase berbagai unsur mosaik kebudayaan daerah. Teater baru ini bukan lagi berbicara di depan penonton Jawa, Sunda, Minangkabau, Melayu, Madura, dan sebagainya yang mengerti bahasa Indonesia, melainkan satu penonton yang dapat berdialog dengan berbagai persoalan Indonesia.

Etnografi pertunjukan multikultur merupakan studi pertunjukan versi lain yang merupakan kolaborasi antara teater lingkungan Schechner dan teater antropologi Turner. Keduanya saling mengisi dan mematangkan demi mengeksplorasi ekspresi budaya dan

eksplorasi lintas budaya. Peragaan kultural semacam ini merupakan metode untuk mendefinisikan komunitas, merundingkan identitas, dan kadang-kadang meniadakan aturan-aturan keanggotaan dan praktik sosial. Clifford menyatakan bahwa bukan dengan mempelajari artefak di museum atau perpustakaan kita bisa memahami identitas budaya secara lebih baik, namun dengan mengamati peragaan budaya baru. Peragaan tersebut menampilkan bangunan sosial dan budaya yang sudah ada dan bahkan beragam bangunan sosial dan budaya lain yang sedang diambil alih. Semisal pertunjukan teater daerah yang kemudian mendapat pemaknaan baru, baik dari sudut ceritanya, filosofinya maupun artistiknya. Kebudayaan daerah mempunyai sejumlah ciri khas yang dibina lewat *keajegan* tradisi. Pada pihak lain, teater di Indonesia juga disadur dan diwujudkan kembali oleh adanya kebutuhan suatu hamparan kebudayaan yang lebih luas yang tidak semata-mata menganut cita-cita daerah asalnya. Ketergantungan teater pada konteks, menyebabkan kehadirannya juga tergantung pada kebutuhan masyarakat. Tata nilai masyarakat bergeser, wujud keseniannya pun bergeser, dan akhirnya wujud dan maknanya pun bergeser.

Pergeseran terjadi pula pada apresiasi penonton. Pada awalnya, kehadiran pertunjukan teater di Indonesia karena kehendak kelompok pendukung kebudayaan tertentu, seperti kelompok teater di daerah tertentu, saat ini, mereka yang berasal dari daerah lain pun didorong untuk memiliki rasa kepemilikan seni tersebut. Terjadi pertumbuhan kebudayaan daerah yang menyebabkan teater di Indonesia yang berasal dari suatu kebudayaan daerah tertentu memperoleh pemasukan citarasa dari kebudayaan lain. Dengan demikian, seni pertunjukan teater Indonesia merupakan sebetuk kesenian yang selalu mengalami perubahan dan perkembangan internalnya seturut dengan perubahan yang terjadi di wilayah eksternalnya. Dalam pengertian bahwa kata "Indonesia" sendiri sudah mengandung karakternya yang modern, maka penyebutan istilah "Teater Indonesia" digunakan bagi semua wujud seni pertunjukan teater di Indonesia, baik yang berkarakter tradisi maupun modern.

### **Membangun Transmisi Budaya dalam Seni Pertunjukan**

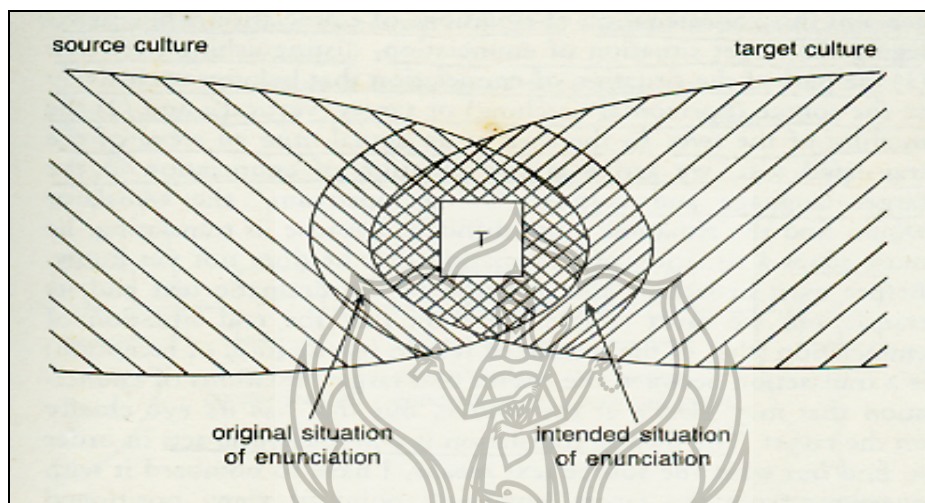
Patrice Pavis membuat skema dengan menggunakan contoh konkret pertunjukan teater di mana elemen-elemen teatrikal memindah pesan budaya sumber menuju ke budaya target. Pemindahan pesan budaya menjadikan pertunjukan teater menjadi intertekstual. Pemindahan budaya terjadi, yaitu antara budaya sumber (produser, pengirim) ke budaya target (penanggap, penonton) melalui *mise en scène*. Pertunjukan budaya sumber, budaya Melayu misalnya, berarti menuliskan rangkaian konkretisasi dari transformasi elemen-elemen pertunjukannya kepada penontonnya. Pavis menyatakan bahwa keadaan tersebut dilakukan



dengan membentuk *mise en scène* pertunjukan dan merekonstruksi langkah-langkah penciptaan artistiknys. Pavis menyebutkan pula dua pelaku yang harus diperhatikan dalam membentuk *mise en scène*, yaitu, budaya sumber (budaya Melayu) dan budaya target (seniman penggarap, penonton).

Dalam gambar di bawah ditunjukkan bagaimana pertemuan antara budaya sumber ke budaya target melalui *mise en scène* dalam sebuah rantai transmisi.

### Pertemuan Budaya Sumber dan Budaya target



*source culture* = budaya sumber

*target culture* = budaya target

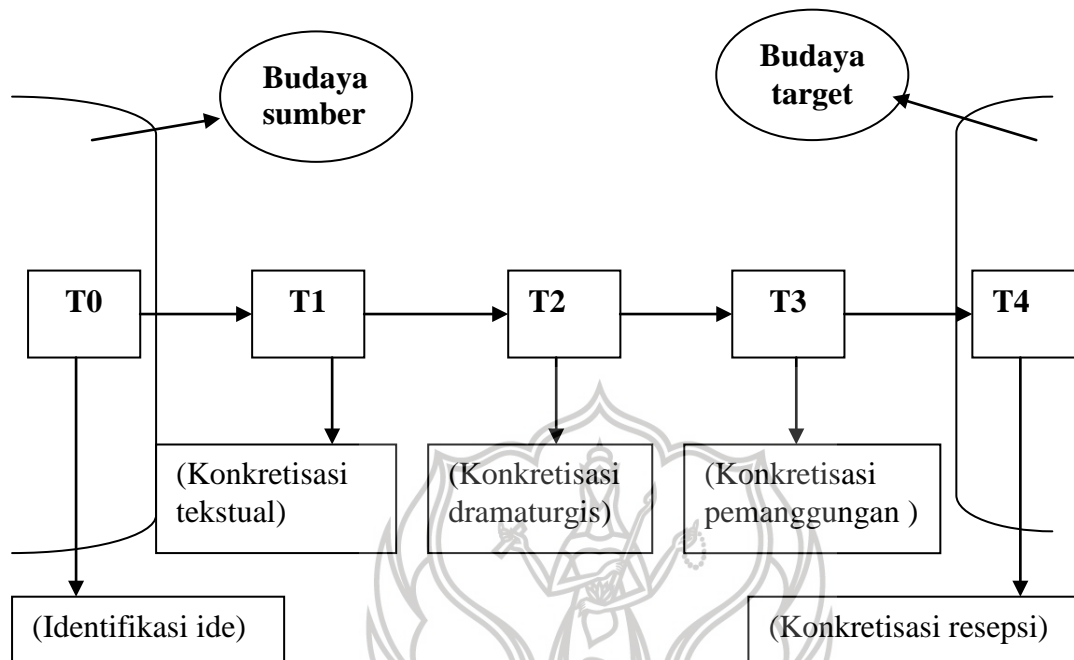
*original situation of enunciation* = situasi ujaran yang dimaksud pengirim;

*intended situation of enunciation* = situasi yang dikehendaki penerima.

Wilayah (T) merupakan *mise en scène* atau wilayah pertemuan antara situasi ujaran yang dimaksud pengirim dengan situasi yang dikehendaki penerima. Antara keinginan pengirim yang sebenarnya bertemu dengan harapan penonton. Rantai transmisi pertemuan budaya sumber dan budaya target (T) dalam proses penciptaan seniman melalui pembentukan *mise en scène* pertunjukan berlangsung dalam tahapan sebagai berikut.

Patrice Pavis membuat skema yang menggunakan contoh konkret seni pertunjukan teater di mana elemen-elemen teatral memindah pesan budaya sumber menuju ke budaya target. Pemindahan pesan budaya menjadikan pertunjukan teater menjadi interkultur.<sup>7</sup> Pemindahan budaya terjadi, yaitu antara budaya sumber (produser, pengirim) ke budaya target (penanggap, penonton) melalui *mise en scène*. Wilayah (T) merupakan *mise en scène*

atau wilayah pertemuan antara situasi ujaran yang dimaksud pengirim dengan situasi yang dikehendaki penerima. Antara keinginan pengirim yang sebenarnya bertemu dengan harapan penonton. Rantai transmisi pertemuan budaya sumber dan budaya target (T) berlangsung dalam tahapan sebagai berikut.



a. Tahap pertama (T0), yaitu identifikasi ide, di antaranya ide dan pesan dari nilai budaya tertentu. Tahapan ini berada dalam wilayah budaya sumber yang dilacak seniman. Gagasan masih abstrak dan berada di angan dan pikiran seniman sehingga gagasan ini belum memiliki wujud yang jelas. Tahapan ini dapat digunakan sebagai cara menemukan cerita lisan dengan pesan-pesannya yang hidup di masa lampau dan berkembang di masyarakat. Tahapan ini menjadi sumber garapan pertunjukan dan juga menjadi sumber budaya yang menjadi pesan kepada penerimanya.

b. Tahap kedua (T1), yaitu observasi artistik budaya tertentu. Tahapan ini merupakan konkretisasi tekstual, yaitu usaha seniman mengkonkretkan gagasan melalui wujud artistik. Cara yang dilakukan adalah mencari “semangat dan nilai-nilai” budaya sumber yang pernah dikenali.

c. Tahap ketiga (T2), yaitu perspektif seniman. Tahapan ini merupakan tahapan konkretisasi dramaturgi, yaitu usaha penyesuaian antara eksplorasi seniman dengan

perspektifnya. Di dalam tahapan ini, beragam konteks mulai diperhitungkan seniman. Konteks budaya tertentu masa kini mulai ditanggapi seniman. Seniman memilih materi dan teknik penciptaan untuk mengkonkretkan elemen-elemen pertunjukan. Citarasa penonton diamati cermat. Kecenderungan selera estetis penonton menjadi bahan pertimbangan kreativitas seniman. Di dalam tahapan ini, kreativitas penciptaan secara pertunjukan mulai mendapat bentuknya.

d. Tahap keempat (T3), yaitu konkretisasi pemanggungan berbasis budaya tertentu. Tahapan ini merupakan usaha mendekatkan perspektif seniman dengan penerimanya melalui elemen-elemen pertunjukan. Konkretisasi pemanggungan merupakan suatu konkretisasi penciptaan elemen pertunjukan. Konkretisasi dalam tahapan ini membuktikan adanya pilihan metode penciptaan, sistem dan teknik yang menjadi karakteristik khas seorang seniman.

e. Tahap kelima (T4), yaitu konkretisasi resepsi penonton berlatar belakang tertentu dan budaya yang berbeda. Tahapan ini merupakan konkretisasi penerimaan, yaitu ujicoba mendekatkan konkretisasi penciptaan elemen-elemen pertunjukan kepada citarasa penerimanya. Cita rasa penonton bertemu dengan cita rasa seniman. Terjadi pertemuan antara kreativitas artistik seniman dan kualitas estetis penonton.

### **Contoh Tahapan *Mise en Scène* Antarbudaya**

Contoh konkret adaptasi dipilih Pavis dengan mengamati *Mahabharata* yang diadaptasi oleh Jean-Claude Carrière dan disutradarai oleh Peter Brook (1986). Pertunjukan ini mengalami kesuksesan yang luar biasa karena berhasil mengguncang penonton dunia untuk menyaksikan. Pula disebabkan pertunjukan ini berhasil dipentaskan di negara-negara besar dunia, seperti Australia, Jerman, Inggris, Spanyol, dan Amerika. Budaya India yang memang digunakan sebagai dasar penciptaan pertunjukan ini bisa digantikan dengan contoh-contoh dari budaya Melayu, misalnya.

### **Tahap Pertama: Identifikasi Budaya Sumber**

Harus ditentukan terlebih dahulu bentuk yang mana dari objek budaya yang diambil dan aspek apa yang ditampilkan atau ditandai. Budaya sumber menyatakan dirinya melalui mediasi suatu bentuk, yaitu sistem dan model semiotik yang disebut Lotman dengan “sistem model kedua”. Dengan cara ini, praktik sosial atau ritual, teknik gerak tubuh, relijius, sastra atau sistem mistik ditekstualisasikan, dimodelkan menjadi tekstur tanda yang terstruktur atau teks dalam pengertian semiotik. Dengan demikian, menggambar spesifikasi budaya sumber seperti kekuatan membaca penonton target menjadi persiapan dasar, dan sebaliknya melihat

kerja transmisi secara interkultur sebagai suatu proses di mana budaya target didekatkan dengan budaya sumber.

Melalui *Mahabharata* Brook tidak memproduksi bentuk kodifikasi dramatik tradisi, tapi tradisi bercerita modern menampilkan bentuk minimalisasi teatrikal dan beberapa adaptasi Mahabharata yang dipentaskan saat ini. Penggubah naskah Jean Claude Carriere, dan sutradara Peter Brook secara simultan mengambil teks puisi tradisi dan cara membaca modern agar mampu mengarah langsung pada budaya India. Hubungan pada teks sastra dengan demikian difasilitasi oleh cara pembacaannya yang otentik dan dengan baik diadaptasi oleh gaya pementasan Brook. Brook tidak perlu mengutip langsung tradisi teatrikal yang asing bagi diri dan penontonnya.

### **Tahap kedua: Pembentukan Model Artistik**

Budaya tertentu menghasilkan genre teater dan tradisi pertunjukan yang dikodifikasi dalam bentuk yang absolut, semisal Wayang Orang dan Makyong, Dul Muluk, dan Ketoprak, dan beberapa teater tradisi lainnya. Namun bentuk tradisional dapat diberi wujud modern, dipengaruhi budaya lain, atau bahkan sebagai subjek untuk mempengaruhi budaya lain, termasuk budaya penerima, yang terkadang lupa bahwa budaya mereka pernah bertemu dengan tradisi-tradisi tersebut. Rekayasa budaya semacam itu di setiap pertunjukannya lebih kurang secara jelas dimodifikasi menjadi suatu kode yang terorganisir dengan tepat oleh sistem model artistik yang diacu oleh *mise en scène*

### **Tahap Ketiga: Perspektif Sutradara**

Proses adaptasi menata ulang makna yang semula tidak jelas melalui jembatan/mediasi antar budaya dan hubungan antar budaya dalam rangka memfasilitasi resepsi dan pemahamannya. Tanpa menempatkan dalam hirarki atau keinginan untuk mengurangi satu sama lain, sutradara dapat merasakan perbedaan antara budaya miliknya dan budaya asing. Hal ini mengharuskan sutradara memilih taktik. Ia akan menilai budaya dari dalam dirinya dan terkadang dari luar dirinya. Ia mungkin membawa budaya asing mendekat atau menjauhkannya dari publik target. Ia dapat menekankan perbedaan dari budayanya atau menghapus perbedaan tersebut. Budaya asing itu dapat dijadikannya individual atau universal. Ia menggunakannya untuk mengungkapkan kerumitan di dalamnya.

Semuanya ini adalah pilihan taktis, dan dalam analisis final, pilihan tersebut adalah ideologis dan politis yang terkait dengan perspektif sutradara tentang budayanya.

### **Tahap Keempat: Pilihan Bentuk Pemanggungan**

Persiapan yang mendalam di pihak aktor sangat dianjurkan bagi transmisi budaya. Persiapan tersebut membentuk bagian yang integral dari pertunjukan, dan pula teknik akulturasi dari para aktor menjadi tak terpisah dari tubuhnya. Persiapan tersebut menjadi berarti jika dilengkapi oleh pilihan terhadap suatu bentuk lengkap *mise en scène*, suatu bentuk yang berasal dari satu budaya lain dan tidak dari budaya milik penonton target. Bentuk semacam itu menghidupkan kembali struktur kerja tanggapan dari penonton yang natural dengan perhatian pada kebaruan dan keanehannya. Hasilnya merupakan wujud yang tidak akrab dengan penonton, tidak langsung dipahami tetapi menekankan suatu nilai kodifikasi teatrikal. Transmisi budaya dilekatkan tidak untuk menerjemahkan arti gambar, tetapi untuk menerjemahkan kodifikasi berdasarkan unsur-unsur pra-ungkap, berdasarkan lintas budaya. Akumulasi dari penyimpangan yang terjadi di dalamnya akhirnya menghasilkan suatu koreografi dan komposisi yang subur dengan tradisi dan menghidupkannya kembali.

Seseorang mungkin berpikir bahwa pilihan hanya tergantung pada keinginan sutradara. Mungkin hal ini sebagian benar. Harus diperhitungkan pula kemampuan penonton target, kompetensinya mengenal kodifikasi, seleranya terhadap universalitas atau spesifikasi dari budaya yang ditransmisikan.

### **Tahap Kelima: Representasi Pertunjukan Budaya**

Memilih suatu bentuk teatrikal melibatkan pemilihan suatu tipe teatrikal, suatu status fiksi yang berhadapan dengan realita. Teatrikal memberi peralatan khas bagi transmisi suatu budaya sumber pada penonton target: hanya melalui konteks ini kita dapat berbicara tentang seni pertunjukan interkultur. Tentu saja kita mungkin ragu apakah budaya benar-benar dapat direpresentasikan oleh peralatan teatrikal atau sekedar dipentaskan. Mungkin hanya gambaran budaya yang paling eksternal dan superfisial yang dapat ditampilkan kembali. Di setiap pertunjukannya, kita harus mencari peralatan teatrikal yang spesifik untuk mengungkapkan atau menampilkan budaya yang sudah semakin asing tersebut.

---

<sup>3</sup>Makalah ini disampaikan dalam acara Seminar Nasional Program Pascasarjana ISI Pandangpanjang dengan tema “Menggali Asas Pemikiran Seni Peradaban Melayu”, 29 Oktober 2015.

<sup>1</sup> Georges Gurvitch, “The Sociology of the Theatre”, dalam *Sociology Literature & Drama*, Great Britain: C.Nicholls & Company Ltd., 1973. 71-81.

<sup>2</sup> Yasraf Amir Piliang, “Global/Lokal : Mempertimbangkan Masa Depan” dalam *Global/Lokal, Jurnal Seni Pertunjukan Indonesia*, Th X-2000, Bandung : MSPI, 2000, 111—113.



---

<sup>3</sup>Bryant Keith Alexander, *Etnografi Pertunjukan (Performance Ethnography)*: “Menghidupkan Kembali dan Merangsang Kebudayaan”, dalam Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (ed.), *The Sage Handbook of Qualitative Research 1*, Edisi Ketiga, terj. Dariyanto, Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2011), 445.

<sup>4</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, New York: Routledge, 1988, 362.

<sup>5</sup> Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, diterjemahkan dari bahasa Spanyol *Teatro de Oprimido* oleh Charles A. & Maria-Odilia Leal McBride, New York: Urizen Books, 1979:56.

<sup>6</sup> Alexandre, 2011: 449

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, terj. Loren Kueger (London: Routledge, 1992), 185—207.

## BIODATA SINGKAT

Prof. Dr. Hj. Yudiaryani, M.A. Pendidikan : S1 (Dra) Sarjana Sastra Perancis UGM. S2 (MA) Theatre and Film Studies, University of New South Wales (UNSW), Sydney, Australia. S3 (Dr) Seni Pertunjukan dan Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada. Guru Besar Teater di ISI Yogyakarta. Jabatan/Golongan: Guru Besar/IVD. Saat ini menjabat sebagai Dekan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta.

Staf Pengajar Jurusan Teater Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Pengajar Program Penciptaan dan Pengkajian Pascasarjana ISI Yogyakarta, ISBI Bandung. Pembimbing Tesis S2 dan Disertasi Doktor pada Program Pascasarjana ISI Yogyakarta, Sekolah Pascasarjana UGM, dan ISI Surakarta. Anggota tim Penilai Angka Kredit ISI Yogyakarta.

Alumni Lembaga Ketahanan Nasional (LEMHANNAS) RI PPRA XLIX 2013. Penilai Buku Ajar Seni Teater untuk Siswa SMP dan SMA, BSNP, KEMDIKBUD, Jakarta. Penyusun “Peta Konsep” Pendidikan Bidang Studi Seni Teater, Pusat Perbukuan, Badan Standard Nasional Pendidikan, KEMDIKBUD. Dewan Pakar Penyusunan Kamus Teater Majelis Bersama Brunei Darussalam-Indonesia-Malaysia (MABBIM). Penyusun Kamus Teater dalam program Pusat Perbukuan KEMDIKBUD. Pemimpin Umum/Penanggung Jawab *Resital* Jurnal Ilmiah Seni Pertunjukan (terakreditasi), Fakultas seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Sebagai Direktur Eksekutif Yayasan *Yogyakarta Building Asian Linkage Alternative Information (BALAI) of Theater Nusantara*.

Anggota Komisi Asia Pasific Bureau, (APB) *International Theatre Workshops in the Asia-Pacific Region*, UNESCO Chair International Theatre Institute (ITI). Sebagai Pimpinan dan Sutradara Artistik Lembaga Teater Perempuan (LTP) Yogyakarta. Menyutradarai pertunjukan teater di beberapa kota di Indonesia dan di Manca Negara. Juri Festival Teater Nasional. Pimpinan Produksi Hibah Seni Pertunjukan Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta ke beberapa negara sahabat. Instruktur dan narasumber dalam program workshop dan seminar seni teater yang diselenggarakan oleh Taman Budaya dan Dewan Kesenian di beberapa provinsi.

Pemakalah dan penulis artikel di beberapa Jurnal Seni dan Kebudayaan. Pembicara di beberapa seminar di dalam negeri dan luar negeri. Penulis buku teater, penerjemah buku ajar teater, dan penerjemah naskah drama, serta peneliti seni teater, dalam program Penelitian DP2M/DIKTI KEMDIKBUD.

Alamat: Jln. Abimanyu B 20 Krikilan, Sariharjo, Ngaglik, Sleman. Jalan kaliurang Km 8.5 Yogyakarta. Telp: 081227085556/087839194949. E Mail: [yudi\\_ninik@yahoo.co.id](mailto:yudi_ninik@yahoo.co.id)